

0- 785905

На правах рукописи



Иваньшина Елена Александровна

**Культурная память и логика текстопорождения
в творчестве М. А. Булгакова**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук**

Воронеж – 2010

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы, теории и методики преподавания литературы Воронежского государственного педагогического университета

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор
Андрей Анатольевич Фаустов

Официальные оппоненты: доктор филологических наук
Евгений Александрович Яблоков

доктор филологических наук, профессор
Евгения Михайловна Табориская

доктор филологических наук, доцент
Марина Ченгаровна Ларионова



Ведущая организация: Удмуртский государственный университет

Защита состоится 24 ноября 2010 года в 15.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.038.14 в Воронежском государственном университете по адресу: 394006, г. Воронеж, пл. Ленина, 10, ауд. 18.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Воронежского государственного университета.

Автореферат разослан 7 октября 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

A handwritten signature in black ink, likely belonging to O. A. Beldnikova.

О. А. Бердникова

Общая характеристика работы

Постановка проблемы. М. А. Булгаков относится к числу тех писателей, художественная система которых отличается уникальной целостностью: элементы этой системы составляют устойчивый смысловой комплекс, реаранжируемый многократно и в разных комбинациях. Основой этой разнообразной целостности является специфический рецепт, который воплощает художник от произведения к произведению. Этот рецепт унаследован им как учеником от предшественников, старших по цеху культуры. Рецепт есть описание вещи и ее изготовления, а также указание на происхождение материала, из которого эта вещь изготавливается, так как знание о прошлом вещи отождествляется с мудростью и является ключом к ее использованию (Д. Э. Харитонович).

Практически каждый отдельно взятый оригинальный булгаковский текст рассказывает о своем происхождении и представляет культурную традицию, замещая ее различными эквивалентами (в том числе деньгами, которые являются универсальным знаком-заместителем). Творчество М. А. Булгакова – *театральный роман*, в котором главным артистом является сам автор, разыгрывающий перед читателем процесс собственной творческой рефлексии, то есть выступающий в осознании своей культурной роли, своих творческих принципов, своей позиции по отношению к материалу, с которым он работает, или *аппаратуры*. Как устроена *аппаратура мастера*, какими свойствами обладает, какая логика лежит в основе ее работы – ответы на эти вопросы предполагают исследование творческой стратегии М. Булгакова-художника, его профессиональных секретов. К блестящей *книге итогов* писатель шел постепенно, совершенствуя и осмысливая свой творческий инструментарий, который является аналогом дара, мастерства как инструмента текстопорождения. Этот инструмент не является собственностью того или иного творящего субъекта: он представляет собой достояние культуры и аккумулирует ее память. Творящий субъект является «инструментом» воспроизводства культуры, то есть каналом связи времен. В творчестве самого М. А. Булгакова эта роль культурной памяти как творящей силы, проявляющейся в мастере и плодах его творчества, отрефлектирована многогранно. Булгаковский текст¹ дает все основания для того, чтобы рассматривать его как модель литературной культуры: он соотносится с культурой как часть с целым; часть гомеоморфна целому и является не дробью целого, а его символом (текст содержит целостный образ культуры). Учитывая, что культура является формой коллективной памяти, можно сказать, что структура булгаковского текста и представляет собой – в своей инвариантной основе – репрезентацию пространства культурной памяти.

¹ Имеется в виду художественное наследие как единое целое, обладающее устойчивыми структурными свойствами.

Роль традиции в булгаковском творчестве так или иначе осмыслена во многих работах (работы М. О. Чудаковой, Б. Ф. Егорова, И. В. Григорай, В. А. Чеботаревой, И. Ф. Бэлзы, И. З. Белобровцевой и С. Кульяс, Б. М. Гаспарова, П. Абрахама, М. Йовановича, И. Л. Галинской, О. Д. Есиповой, М. Петровского, А. А. Кораблева, О. Кушлиной и Ю. Смирнова, А. А. Грубина, Р. Джулиани, Р. Я. Клейман, А. К. Жолковского, И. Е. Ерыкаловой, М. Золотоносова, В. Сисикина, И. С. Приходько, Л. Л. Фиалковой, В. Ш. Кривоноса, В. В. Химич, Е. А. Яблокова, Ф. Федорова, Г. Г. Ишимбаевой, О. С. Бердяевой). Как правило, их авторы рассматривают «влияние» на писателя одного или нескольких предшественников (Данте, Гёте, Пушкина, Гофмана, Гоголя, Достоевского, Салтыкова – Щедрина, Л. Толстого, Чехова), культурных кодов и жанровых моделей, философских идей или отдельных текстов. Специально рассмотрению того или иного аспекта традиции в булгаковском творчестве посвящены диссертационные исследования И. В. Григорай, А. А. Кораблева, А. П. Забровского, Е. Г. Серебряковой, Л. В. Борисовой, Н. Е. Титковой, О. А. Павловой, М. Г. Васильевой.

Соблазн классики – эта формула М. О. Чудаковой определяет такое социопсихологическое и социокультурное явление в литературе, как мышление по аналогии с существующими образцами. В то же время литературоведы приходят к выводу, что отношение писателя к литературным традициям сложнее, чем простое их усвоение и следование им, что в творческом методе Булгакова важнейшее смысло- и структурообразующее место занимает игра с культурным наследием (И. З. Белобровцева). Концепция такой игры «разоблачена» в пьесе «Багровый остров»: используя известный культурный «реквизит», автор (ср. с директором театра) приспособливает его к требованиям текущего репертуара и представляет новую пьесу, «сшитую» из старого материала. Базой заимствования является театральная кладовая – вещественный аналог культурных «закромов».

Однако в литературоведении нет интегральных исследований, где были бы осмыслены порождающая роль и механизмы культурной памяти в процессе создания новых текстов у Булгакова и которые освещали бы эту проблему, охватывая художественное творчество писателя как концептуальную целостность.

В настоящее время, когда имеются не только все предпосылки для создания интегральных моделей булгаковского творчества, но и сами такие модели (примером является систематическое описание художественного мира писателя, сделанное Е. А. Яблоковым²), **НАУЧНО АКТУАЛЬНЫМ** представляется рассмотрение булгаковского творчества как *модели культуры*, логики ее (культуры) самосознания и самоописания. В этом случае литература представляет собой пример моделирования второго порядка. Если художественный мир, будучи моделью первого порядка, отражает и оценивает реальность и задает программу поведения по отношению к ней (пространство

² См.: Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М., 2001.

текста осмысливается как аналог реального пространства), то моделирование второго порядка располагается в пространстве метасемантики и предполагает концептуальное осмысление текст-текст отношений (текст отражает и оценивает другие тексты и задает программу «правильного» текстопорождения). Реальность в этом случае играет подчиненную роль (изображенное реальное пространство переосмысливается как пространство текста). Если в первом случае текст отсылает к миру, то во втором – мир открывается как текст.

Ю. М. Лотман определяет культуру как смыслопорождающую структуру, или интеллектуальное устройство. Подобной смыслопорождающей структурой является и отдельно взятый достаточно сложный текст, а также человеческая личность, рассматриваемая как текст. Элементы этого ряда (индивидуальный интеллект – художественный текст – культура) обнаруживают черты изоструктурности и изофункциональности. Все они осуществляют следующие действия: хранят и передают информацию; обладают языком и механизмом порождения правильных текстов на этом языке; осуществляют алгоритмизованные операции по правильному преобразованию этих сообщений; образуют новые сообщения. В коммуникации с культурным контекстом текст выступает не как сообщение, а в качестве его полноправного участника, субъекта – источника или получателя информации. Отношения текста к культурному контексту могут иметь метафорический характер, когда текст воспринимается как заманитель всего контекста, которому он в определенном отношении эквивалентен, или же метонимический, когда текст представляет контекст как некоторая часть – целое. Таким образом, «текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры, а с другой, он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности»³.

В числе коммуникативных функций текста Ю. М. Лотман называет функцию культурной памяти (общение между аудиторией и культурной традицией). Пространство культурной памяти представляет собой знаковый, языковой и текстовый универсум (семиосферу), элементы которого взаимно поддерживают и определяют друг друга. Активной здесь оказывается потенциально вся толща текстов: актуальные тексты высвечиваются памятью, а неактуальные не исчезают, а как бы погасают, переходят в потенцию.

По сути смерть является местом зарождения культурной памяти, а память об умерших – первичной формой культурного воспоминания (Я. Ассман). В. Н. Топоров пишет о том, что обретение памяти неизбежно связано с нисхождением в Аид. Поэт, как и сказочный герой, является посредником между тем царством и этим (в пространстве) и между прошлым и настоящим (во времени).

³ Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. – СПб., 2002. – С. 161.

Условием текстопорождения (текстопорождение – выработка новых сообщений) является наличие в смыслопорождающем устройстве (индивидуальном сознании – художественном тексте – культуре) двух (как минимум) различных структур (языков, текстов) с разной степенью взаимной непереводимости. Чтобы установить их относительную переводимость, требуется некоторая метаязыковая система. *Метатекстуальность* – сознание о тексте в широком смысле слова⁴. Булгаковские тексты, как правило, относятся к сфере метасемантики, то есть могут быть рассмотрены как метатексты. В них отрефлектирована та функция литературы, которую Д. М. Сегал определяет как функцию *охранной грамоты*. Он отмечает, что, начиная с конца двадцатых годов XX века, осознание этой особой функции литературы и тех ее изменений, которые последовали после Октября, отразилось в ряде текстов, в которых литература вышла на уровень самоописания. Эти тексты фокусируют основное внимание на литературе как деятельности и личной профессии, затрагивают проблему свободы слова и переносят на слово (текст) признаки настоящей, подлинной действительности (которая является противовесом неподлинной реальности). Такие тексты выполняют функцию культурной памяти, помещая механизм передачи традиции внутрь сюжета и одновременно рефлектируя по этому поводу, и позволяют разворачивать механизм литературного моделирования при изменении внешних условий; они содержат в себе правила своего функционирования и обладают программирующей силой в отношении судьбы автора и читателя; кроме того, здесь актуализируется инструментальная, магическая функция литературы по отношению к внелитературной реальности⁵. Литература в этом случае представляет собой пример моделирования второго порядка. Она работает двояким образом: во-первых, создает модель реальности (референтная функция) и задает программу поведения по отношению к ней, во-вторых, рассматривает самое себя как моделирующее устройство (автореферентная функция).

Высокая степень интертекстуальности произведений М. А. Булгакова стала доказанным научным фактом. Данная работа не сводится к выискиванию и количественному умножению литературных подтекстов булгаковских произведений. Способность текста наращивать при перепрочтении свои смыслы (объем памяти) – явление закономерное (особенно если мы имеем дело с таким высокоорганизованным текстом, как булгаковский), воспринимаемое в очерченном здесь поле не как помеха, а как необходимое условие его существования во времени. Нас интересуют не столько сами подтексты (хотя *химический состав* культурной памяти булгаковского текста выявляется неизбежно), сколько то, как работает булгаковский «диалект памяти», как осуществляется в булгаковском тексте

⁴ В исследовании О. С. Бердяевой *метатекст* понимается иначе – как единство булгаковского творчества, организованное прежде всего мотивно (то есть как «сверхтекст»). См.: *Бердяева О. С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст : автореф. дис. ... доктора филол. наук.* – Великий Новгород, 2004. – С. 3.

⁵ См.: *Сегал Д. М. Литература как охранная грамота.* – М., 2006. – С. 50–155.

концептуализация культурного прошлого и *как* – через актуализацию мнемонических «следов» – происходит смысловое расширение текста, развертывание свернутого в нем культурного потенциала.

ЦЕЛЬ данного исследования – выяснение роли культурной памяти в процессе текстопорождения, воплощенном в булгаковском творчестве.

В соответствии с означенной целью в процессе исследования нами решались следующие **ЗАДАЧИ**:

1. Обосновать правомерность рассмотрения булгаковского текста как модели культуры (метатекста).
2. Описать механизмы текстопорождения, художественные версии которых разыграны в булгаковских произведениях (выяснить вопрос о соотношении текста и метатекста в рамках отдельно взятого художественного целого).
3. Показать, как выражены и как работают в булгаковском тексте оппозиции «свое – чужое», «новое – старое», «живое – мертвое».
4. Выяснить, в каких пространственных формах моделируется у Булгакова образ традиции и как актуализирована в его произведениях проблема культурной археологии.
5. Описать принципы работы творческого инструментария булгаковского мастера и показать, как булгаковский текст возвращает читателя к своим истокам.
6. Реконструировать основные коды булгаковского языка описания культуры и определить логику их развертывания.
7. Реконструировать «подтекстный» культурный слой булгаковских произведений и определить авторские предпочтения в диалоге с традицией.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА исследования заключается в том, что в нем впервые дано системное описание булгаковского творчества как динамического единства текста и метатекста.

Объектом диссертационного исследования являются общие закономерности творчества М. А. Булгакова.

Предмет исследования – соотношение в булгаковском творчестве потенциала культурной памяти и процессов текстопорождения.

Материалом исследования являются оригинальные произведения М. А. Булгакова, а также булгаковские инсценировки классических литературных произведений. Отбор материала обусловлен поставленной целью: нами рассматриваются прежде всего наиболее репрезентативные с точки зрения заявленной темы произведения – те, в которых эксплицированы культурная позиция автора и логика текстопорождения, а потому грань между языком-объектом и метаязыком художника максимально прозрачна.

Общей *методологической основой* исследования является системное единство выработанных литературоведением теоретического и историко-литературного подходов к объекту изучения. Поставленные задачи требуют применения структурно-семиотического, мифопоэтического, психоаналитического методов, принципов теории подтекста и теории интертекстуальности, а также приемов мотивного анализа.

Методологической базой исследования являются работы Я. Ассмана, А. Н. Афанасьева, А. К. Байбурина, Г. Башляра, Б. М. Гаспарова, А. ван. Геннепа, А. К. Жолковского, А. И. Иваницкого, В. В. Иванова, Л. М. Ивлевой, Ю. М. Лотмана, Е. М. Мелетинского, М. Мосса, В. Я. Проппа, П. Рикёра, В. П. Руднева, Д. М. Сегала, О. А. Седаковой, И. П. Смирнова, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского, Е. Фарина, Н. А. Фатеевой, А. А. Фаустова, З. Фрейда, О. М. Фрейденаберг, М. Фуко, Т. В. Цивьян, У. Эко, М. Элиаде, А. Эткнда, К.-Г. Юнга, М. Б. Ямпольского. Из работ о творчестве М. А. Булгакова для нас особо значимы работы М. О. Чудаковой, А. М. Смелянского, А. А. Кораблева, Б. М. Гаспарова, В. В. Химич, Е. А. Яблокова, И. Белобровцевой и С. Кулюс.

Теоретическая значимость. Предложенная в диссертации концепция булгаковского творчества расширяет представление о тексте и его моделирующих свойствах, о работе культурной памяти и механизмах ее актуализации в художественном тексте, о творческой рефлексии, о соотношении текста и метатекста, текста и культурных кодов (подтекстов). Особое значение предложенная в диссертации концепция имеет для понимания процесса функционирования культуры как генерации «новых» и актуализации «старых» текстов, их столкновения и взаимодействия.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут быть применены в общих и специальных вузовских курсах по истории литературы XX века, теории литературы, истории культуры; материалы исследования могут быть использованы для спецкурсов и спецсеминаров по творчеству М. А. Булгакова.

Положения, выносимые на защиту

1. Творчество М. А. Булгакова манифестирует семантический, или символический тип культуры (Ю. М. Лотман), который предполагает описание себя как совокупности иерархически организованных текстов; высшую ступень иерархии образуют священные тексты, которым приписывается значение истинности. Булгаковские тексты устроены по типу священных: они посвящены тайнам ремесла и содержат рецепты творчества, которые осмысливаются и передаются в узком кругу. Функцию метаописания у Булгакова берет на себя метатекст, который совпадает с текстом и является одной из его функций.

2. Логика замещения определяет знаковую специфику булгаковской семиосферы, которая может быть представлена как система

эквивалентностей, являющихся трансформациями некоего семантического кода. Этот код – память культуры – транслируется от текста к тексту, в основе своей оставаясь неизменным. В рассматриваемом типе культуры функция замещения считалась главной в знаке: при этом замещаемое воспринималось как содержание, а замещающее – как выражение.

3. Смешение языков – конструктивный принцип булгаковского текста, который провоцирует читателя на перевод. Принцип языкового смешения осознан самим текстом и выведен в сферу метасемантики, где ему соответствуют автометаописательные эмблемы: котел (и его синонимы – примус, самовар и вулкан) и кухня. Многоязычие системы – необходимое условие текстопорождения (выработки текстом новых сообщений в процессе коммуникации и автокоммуникации).

4. Большинство булгаковских текстов объединены «профессиональной» темой и представляют мир в образе мастерской (зоологической, медицинской, швейной, театральной, химической); все разнопрофильные мастерские являются иноформами творческой лаборатории мастера (писателя). В этой мастерской изготавливается та или иная «вещь», которая становится проявителем культурной памяти. Все памятные «вещи» соотносятся с текстом и представляют собой его аналоги, то есть образуют уровень метаописания. В художественной системе Булгакова отчетливо просматривается тенденция к табуированию писательской профессии посредством замещения другими профессиональными масками. По сути все булгаковские тексты объединяет проблема творческой рефлексии, которую автор инсценирует в своем профессиональном маскараде. Функцию маскировки в булгаковском мире выполняют национальность и профессия, которые являются манифестациями костюма как семиотической загадки, связанной с авторской идентичностью.

5. Авторская рефлексия М. Булгакова направлена на порождающие процессы, в силу чего сюжетная завязка у него представляет собой генеративный узел. Булгаковские сюжеты разыгрывают универсальный мифологический комплекс «смерть – возрождение» и создают карнавальный образ переходного времени. Момент перехода, означенный в традиционной культуре карнавалом, объясняет интерес писателя к разного рода метаморфозам на уровне циклических по своей природе фабул. Булгаковские тексты аккумулируют семантику переходных обрядов и реализуют идею перехода как преобразования, смысл которого – в преодолении смерти. Силой, преодолевающей смерть, является слово. Булгаковский текст сам по себе является манифестацией границы: возможность проникновения в такой текст зависит от нахождения ключа (ключ как необходимый элемент, открывающий доступ к сокровищам культуры, обыгран в пьесах о машине времени и в «закатном» романе).

6. В булгаковском мире актуальны различные формы анти-поведения. Мир мертвых переосмысливается Булгаковым как мир культуры (мир отсутствующих персонажей). Путешествие в царство мертвых и пребывание там с инициационной целью – скрытая интрига булгаковского сюжета.

Пространственными аналогами мира мертвых являются у Булгакова подвал (место, где хранятся сокровища) и вертеп (архангелская форма театра). Отношения с мертвыми, которые разыгрываются в булгаковских фабулах (где граница между тем и этим светом размыта и проницаема), и тяготение этих фабул к переломным годовым периодам (Рождеству и Пасхе) позволяют прочесть булгаковский текст как реализацию святочной обрядности, главным содержанием которой является общение с потусторонним миром, а главной отличительной чертой – ряжение. Основной функцией подтекста является у Булгакова воскрешение культурного героя и освященной его именем традиции, вынесенное «на рамку» в «Мастере и Маргарите». Общение с покойниками у Булгакова – системный фабульный мотив, в котором и осуществляется обретение культурной памяти как наследства. Фабульной кульминацией этого мотива становится бал Воланда.

7. Моделируя ситуацию культурной катастрофы, сталкивающей несовместимые тексты, Булгаков разыгрывает в своем творчестве в разных вариантах процесс вытеснения (деформации, порчи) одних текстов другими. При этом испорченные или уничтоженные тексты разными способами напоминают о себе, и ситуация осознания утраты запускает механизм реконструкции культурной памяти, соотносимый с археологическим раскопом или с прочтением размытого письма, найденного в бутылке (океаном, доставившим письмо, в этом случае является время). Утраченные тексты обнаруживают способность к регенерации, в процессе которой текст-источник неизбежно деформируется, сталкиваясь с другими текстами; результатом метаморфозы оказывается новый текст, который тем не менее несет в себе память о своих предшествующих состояниях.

8. Идеальным текстом в означенном типе культуры является текст отсутствующий. Самое ценное в булгаковском мире всегда отсутствует (является скрытой величиной). Осознание утраты компенсируется памятью, которая обладает воскресительной силой: она «пересиливает» отсутствие и умножает утраченное как невротический симптом. Неслучайно поведение помнящих персонажей строится как невротическое. Невротическим является и сам булгаковский текст, построенный по принципу заместительной логики. Работа механизма культурной памяти резюмируется в узнавании как обретении утраченного. Параллельно персонажам в ситуацию узнавания вовлечен и читатель, для которого текст открывается как собрание цитат, которые отсылают к другим текстам (подтекстам).

9. «Глубинная» структура палимпсеста имеет в булгаковском тексте «концентрический» аналог – «вложенные» друг в друга и друг другу подобные объемы (тексты). Вкладывание, или герметизация – конструктивный принцип булгаковского текста, позволяющий соотнести его пространство с ритуальным (геральдическим) пространством, моделирующим объект, играющий роль мирового центра и отвечающий за сохранность традиции. Последняя представлена яйцом, собакой, квартирой, парижскими платьями, ковчегом, театром, островом сокровищ. Всё это – эквиваленты слова, которое утрачено (уничтожено), испорчено или спрятано

(ср. с книжкой, найденной в подвале Маркизовым, и сожженным романом безымянного мастера). Метафора «мир – книга» развернута на всем пространстве булгаковского текста.

10. Утрата традиции как первозданного состояния, символически выраженного через образ сокровищницы, – глубинная мотивация булгаковского сюжета. Реконструкция культурной памяти разыграна у Булгакова как поиск утаенных сокровищ, их изъятие и присвоение. Параллельно персонажам в такой поиск втянут и читатель, для которого местом хранения (сокрытия) сокровищ становится текст. Скупой – одна из авторских масок. За сохранность традиции в булгаковском мире отвечают персонажи, «родственные» змею / петуху и собаке / волку. Они выполняют сторожевую функцию и осуществляют медиацию между пространственными сферами («своим» и «чужим»); они же манифестируют комплекс «смерть – возрождение». Змей / петух и собака / волк – варианты авторских масок. Булгаковское «чувство вечности» связано с обладанием сокровищами культуры, что равнозначно сохранению первозданной традиции в духовном центре. Роль такого духовного центра и берет на себя булгаковский текст (и его автор, завещающий «чувство вечности» своему читателю). Такой текст является аналогом машины времени, которая работает в режиме возвращения.

11. Особое место в булгаковском сюжете отводится оптике, что связано с инструментальным удвоением зрения. Различные оптические аппараты не только способствуют развитию событий в фабульном плане, где они являются атрибутами персонажей, но и представляют собой аналоги авторской фантазии как силы, в которой определяющим моментом является специфическое креативное зрение, которое «активируется» утратой и своеобразно возмещает ее, представляя отсутствующее (утраченное) как присутствующее. С ситуацией присутствия в отсутствии связаны такие смысловые оппозиции как «видимое – невидимое», «явное – тайное».

12. «Работа» булгаковского текста соотносима с «работой» сновидения, как ее описывает З. Фрейд. Стратегии реконструкции «испорченной» памяти, актуализированной в фабульном плане (мир персонажей), соответствует в сюжетном плане (мир автора и читателя) стратегия дешифровки (ср. с толкованием сновидений), то есть перепрочтения текста вспять, по принципу палиндрома. В свете значимости изначальных действий народной культуры смысл такого чтения – в аннулировании неправильных текстов и возвращении читателя к истокам культуры, то есть к повторным открытиям образцовых текстов, составляющих сокровищницу традиции (ср. с развязыванием узлов или отпираанием сундуков). При палиндромном прочтении читаемый текст становится зеркалом других текстов (как неправильных, так и образцовых). Негация негативного, сохранение сокровенного и возвращение утраченного (проявление невидимого) – основные модусы булгаковского творчества.

Апробация результатов исследования. Идеи и материалы исследования представлялись в докладах на Международных, Межрегиональных и Межвузовских научных конференциях и семинарах: «Наследие А. С. Пушкина в контексте современной эпохи» (Воронеж, 1999); «Эйхенбаумовские чтения» (Воронеж, 2000, 2002, 2004, 2006, 2008); «Творчество А. П. Чехова в контексте современности» (Воронеж, 2004 г.); «Пушкинские чтения» (Санкт-Петербург, 2005, 2009); «Проблемы современной филологии в вузовском образовании» (Ижевск, 2006); «Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках» (Самара, 2006); «Художественный текст и культура» (Владимир, 1999, 2007); «Кормановские чтения» (Ижевск, 2006, 2008, 2009, 2010); «Концептуальные проблемы литературы» (Ростов-на-Дону, 2007); «Литература в диалоге культур» (Ростов-на-Дону, 2006, 2007, 2008); «Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения» (Санкт-Петербург, 2005, 2007, 2008, 2009); семинары в музее-квартире М. А. Булгакова (Москва, 2008, 2009); Первый, Второй, Третий и Четвертый булгаковские семинары в МГПУ (Москва, 2007, 2008, 2009, 2010); семинар «Писатель в маске. Формы автопрезентации в литературе XX века» (ИРЛИ РАН, 2007); семинар «Память литературного творчества» (ИМЛИ РАН, 2007); «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре» (Волгоград, 2007); «Коды русской классики: “провинциальное” как смысл, ценность и код» (Самара, 2007); «Восток – Запад в пространстве русской литературы и фольклора» (Волгоград, 2008); «Поэтика художественного текста» (Борисоглебск, 2009); «Виноградовские чтения» (Москва, 2009); «Чехов и мировая культура» (Ростов-на-Дону, 2009); «Универсалии русской литературы» (Воронеж, 2009); Гоголевская конференция (Воронеж, 2009); семинар, посвященный памяти В. А. Свительского (Воронеж, 2009); Межвузовский научный семинар, посвященный 150-летию со дня рождения А. П. Чехова и 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого (Воронеж, 2010) и др.

Материалы диссертации использовались в лекционном курсе и на семинарских занятиях по введению в литературоведение, на семинарских занятиях по курсу «Русская литература и культура», в курсе по выбору «Мифопоэтика», читавшихся на факультете русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета в 2004–2010 гг.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, примечаний и библиографического списка, насчитывающего 349 источников.

Основное содержание работы

Во **Введении** обозначаются научная актуальность и новизна, объект, предмет, материал, методология исследования, формулируются цели и задачи, поясняется терминологический аппарат и структура работы,

формулируются выносимые на защиту положения, даются сведения об апробации исследования.

В Главе 1 «Культурная память и особенности ее актуализации в булгаковском тексте» очерчивается смысловое поле, в котором реализуется булгаковский «диалект» культурной памяти, и обозначаются те свойства художественной системы, к которым подводит ее анализ и которые в последующих главах будут рассмотрены на конкретном материале. Эта завершающая по сути глава, в которой экспонируются результаты предпринятой нами археологической реконструкции булгаковского текста. Такая обращенная перспектива продиктована необходимостью избежать повторов в дальнейшем. Булгаковские тексты подобны друг другу и являются трансформациями одного и того же семантического «ядра». Структурная изоморфность позволяет унифицировать их смысл в рамках центрирующего метатекста. Повышенный градус структурного сходства дает возможность представить булгаковское творчество в виде геральдической конструкции, где один текст вписан в другой и сам себя многократно воспроизводит. Именно такая конструкция («текст в тексте») смоделирована в каждом отдельно взятом произведении, и ее же неизбежно воспроизводит метаописание. «Текст в тексте» – простейшая и наглядная модель культуры. Диахроническое описание элементов такой структуры неизбежно будет носить циклический характер, тавтологически умножая «обороты». Поэтому необходимой представляется глава, в которой структура была бы описана синхронически, как единый текст, в котором все системные элементы (означающие) были бы объяснены (получили бы недостающие означаемые).

Как концентрическая строится вся система передачи и хранения человеческого опыта. Концентрическая система – результат упорядочивания текста, преобразования разноязычия как смешения в разноязычие как иерархию. Такую систему и представляет собой булгаковский текст, пространственная структура которого соотносима со структурой палимпсеста – многослойного письма, в котором «нижние» (скрытые или вовсе утраченные) слои являются более ценными⁶.

«Старое» и «новое» – фундаментальная оппозиция булгаковского мира. Положительным членом этой оппозиции у Булгакова является «старое»; такая ситуация соотносима со средневековой культурной установкой, где старое – синоним образцового. Булгаковский текст рассказывает о своем происхождении и представляет культурную традицию, замещая ее различными эквивалентами. Помимо золото-валютных ресурсов⁷, это еще и

⁶ Ср. со средневековым представлением о времени, где «передние» события – события прошлого – обуславливают «задние» (последующие), которые воспринимаются как эхо прошедшего. «Заднее» – это наследство, остающееся от умершего, это то «последнее», что связывало его с нами». См.: *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.* – Л., 1967. – С. 262.

⁷ Золото, валюта, деньги – знаки в чистом виде, выступающие как универсальные заместители; у Булгакова они замещают слово.

различная *аппаратура*, смысл которой – в противостоянии разрушительному времени.

Актуализации культурной памяти способствуют катастрофы – ситуации слома, смены культурной парадигмы, которые заново проводят границу между «своими» и «чужими» текстами. Процесс вытеснения одних текстов другими Булгаков разыгрывает в своем творчестве в разных вариантах, моделируя ситуацию культурной катастрофы, сталкивающей несовместимые тексты, уничтожающей одни (старые) и вырабатывающей другие (новые). Процесс порождения, порчи (уничтожения) и возрождения текстов у Булгакова театрализован, изображен иносказательно. Текст и слово получают в его мире разнообразные экспериментальные аналоги (о них подробно говорится в последующих разделах).

Всякая культура начинается с разграничения пространства на «свое» и «чужое». Оппозиция «свое – чужое» подчинена у Булгакова логике карнавальная инверсии. Традиционно «чужое» – нечеловеческое, звериное, принадлежащее богам, области смерти – актуализируется в его мире как ценностно высокое и «присваивается». Присвоение «чужого» – системный у Булгакова ход. «Чужое» – сила, которая обеспечивает ресурсами и создает возможность возобновления правильной генерации. Как чужой, иностранный, потусторонний представлен у Булгакова мир подлинной культуры. Отношения между «своим» и «чужим» подразумевают некий договор, который разыгран у Булгакова в разных версиях и предполагает обмен культурными ценностями, актуализированный как торговля с иностранцами; деньги в этом случае замещают ценности другого, духовного порядка.

Все самое ценное в булгаковском мире так или иначе связано с заграничной областью. Иностранное здесь актуализируется как синоним культурного, указывает на высокое место в культурной иерархии. В этом смысле возникает перевернутое соотношение по отношению к исторической реальности: если исторически иностранцы воспринимались как «чужие», то у Булгакова иностранное – «свое». Булгаковский *иностранец* – писатель; другие «иностранцы» профессии булгаковского писателя – врач, артист, маг. Все они традиционно означают владение тайным знанием. Из иностранного особо выделяется французское. Париж – центр, вокруг которого строится булгаковское пространство культурной памяти.

Иностранное соотносимо с профессиональным и потусторонним. Эта смысловая область представлена одеждой, которая имеет языковые коннотации (является метафорой языка). Еще одно кодовое у Булгакова слово – *покойник*. За маской покойника скрываются лица, имеющие отношение к письму, предшественники, старшие по цеху. Оппозиция «живое – мертвое» в рассматриваемой художественной системе тоже подвергается инверсии; «живое» изображается как неспособное к порождению (МАССОЛИТ), «мертвое» – как порождающее. Логика булгаковского сюжета – логика анти-поведения, которая характерна для карнавального времени. Одной из форм анти-поведения является ряженье.

В ряженных воплощаются боги-предки, поэтому следует говорить об иллюзии присутствия в булгаковском сюжете тех существ, которые понимаются автором как божества и которым в фабуле соответствуют отсутствующие персонажи. Отсутствующий персонаж – системное у Булгакова явление: таковы Леопольд Леопольдович в «Записках юного врача» («Полотенце с петухом»), Мифическая личность в «Зойкиной квартире», Варрава Морромехов в пьесе «Багровый остров», Мольтер в «Полоумном Журдене», профессор Буслов в «Адаме и Еве» (именно к нему направляется профессор Ефросимов). Пограничный вариант присутствия (скорее отсутствие, чем присутствие, то есть именно *отсутствие в присутствии*) имеет место в пьесе «Александр Пушкин»; то же можно сказать об Иешуа и мастере. Подобная форма присутствия характерна и для изображенного текста («Адам и Ева», «Мастер и Маргарита»). В связи с отсутствием актуален вопрос о замещениях, которые в булгаковском мире являются системными, что связано со спецификой авторского семиозиса.

Следует особо подчеркнуть связь памяти с курением, наркотиками и алкоголем. Память вписана в ряд зависимостей, одной из которых является опера. Опера – тот аллегорический реквизит, который вписан в театрализованное пространство памяти, хорошо разбирается на цитаты (музыкальные, костюмные) и, следовательно, компактно переносится во времени. Оперная музыка – канал, связывающий данный текст с текстом культуры. Оперный фон, как и музыкальный фон в целом, в булгаковских текстах является знаком цитатности (пародийности), маркером ретрансляции. С оперой так или иначе связаны все помнящие булгаковские персонажи. Сниженным аналогом оперы (и театра как такового) является кинематограф.

С мифологическим разграничением двух миров – посюстороннего и потустороннего – связана и значимая для булгаковского мира смысловая оппозиция «зрение – слепота». Память – это особый модус зрения, осуществляющегося в отсутствие видимости (достигаемости). Взаимные перекодировки «видимого – невидимого» имеют отношение к *фокусу*, если понимать его как обман зрения. Сюжет памяти развернут у Булгакова как миражная интрига. Работа воспоминания – это проявление сокрытого, и в этом смысле память связана с тайной (секретом), в которую нужно проникнуть, раздвинув завесу невидимости (ср. с прозрением).

Память – своего рода зеркало, в котором отражается нечто отсутствующее (некто). Зеркало в булгаковском мире – не столько утилитарный, сколько символический предмет, в котором актуализируется функция памяти. Функции зеркала выполняет и книга – основное в булгаковском мире «место» памяти. Коррелятом зеркала является волшебное «лекарство» (морфий, опиум). В зеркале памяти преодолеваемым расстоянием становится время; посредством зеркальных отражений времена сводятся в одном пространстве, приобретающем свойство панхронности (ср. с пространством музея или библиотеки). Места памяти соотносимы с театром. Память – театр теней (видений, призраков). Метафора театра теней разыграна у Булгакова системно, как и метафора волшебного фонаря. Будучи

аналогом памяти, зеркало является и метафорой сновидения. Работа памяти и работа сновидения имеет сходные механизмы (вытеснение, замещение, сгущение, монтаж образов). Память – актуализация утраченного, вытесненного; сон – реактивация прошлых (вытесненных) впечатлений (переживаний). Сон – невротический текст, в котором воспоминание проявляется как симптом. Невроз, помешательство, а также пристрастие к курению, алкоголю и наркотикам – опыт расширения границ реальности и подключения к реальности иной – потусторонней, которая у Булгакова открывается как реальность культуры. Сновидческой реальности подобен кинематограф. Булгаковские метатропы (зеркальная аппаратура, машина времени, театр, сон, кинематограф) эквивалентны между собой и являются метафорами, означающими функции текста. Тексту-сну (симптому) необходим истолкователь (переводчик). Поэтому персонаж-переводчик тоже «встроен» в художественную систему как элемент автометаописания.

Текст, в котором сталкиваются, взаимно уподобляются и конфликтуют разные языки, подобен котлу. В связи с этим получает объяснение системный у Булгакова образ повара, который является травестийной проекцией образа жреца (мастера). Как повара и жрецы у Булгакова изображены пишущие. В связи с осмыслением творчества как кухни повышается значение печи. Печь – еще один канал подключения к культурной памяти (ср. с камином на балу Воланда).

Котел – не только кухонный, но и алхимический образ. Алхимия у Булгакова представлена в профанированном варианте – как химия. В связи с системным у Булгакова мотивом отравления (морфием, опиумом, алкоголем, табаком, газом) актуализируется соотношение отравляющих веществ как операторов перехода с памятью; метафора «яд памяти» объясняет связь с ядами персонажей, через которых реактивируется память культуры. Химия – аналог плутовства, мошенничества, но и волшебства, магии, которые, в свою очередь, соотносимы с искусством (творчеством).

В Главе 2 «Трансформации как механизм текстопорождения (соотношение текста и метатекста)» рассматривается механизм текстопорождения, разыгранный в булгаковских фабулах в соответствии с основополагающей для его семиозиса заместительной логикой. В качестве текстопорождающей модели *в первом разделе* этой главы (**«Роковые яйца» как модель текстопорождения**) взята булгаковская повесть, где проблема текстопорождения инсценирована как биологический эксперимент, в котором оказываются задействованными различные «ресурсы». Ресурс – биологический материал (яйца), оптический инструментарий (глаз Персикова и микроскоп, камеры Иванова), а также то, что связывает одно с другим, то есть талант Персикова, расторопность Иванова и воля Рокка. Процесс текстопорождения изображен здесь (как и в других булгаковских версиях) как магический круг, в который волей случая втягиваются различные силы. В «Роковых яйцах» на биологическом материале инсценирован конфликт текстов – их столкновение, соперничество, взаимное вытеснение и

взаимодействие. В результате всех этих процессов образуется третий текст-монстр (гигантские змеи), который хранит память о вошедших в него разнородных культурных «вкладах».

По определению Р. Барта, текст – не вещь, а поле методологических операций. В «Роковых яйцах» таким полем становится яйцо, которое и является аналогом текста. Яйцо – свернутый космос (ср. с гипофизом, о котором рассуждает профессор Преображенский). В булгаковской повести яйцо является остроумным и амбивалентным «предметом» – «фокусом», в котором сходятся зеркальные смыслы. Зеркальными образами являются змея и птица, традиционно связанные со зрением/слепотой, а также с языковой компетенцией (по поверью, змеи и птицы владеют особым камнем, делающим человека невидимым или способным видетьклады и понимать язык животных). В фабуле повести «фокус» разыгран остроумно и последовательно (как амбивалентное понятие, подразумевающее совмещение модусов зрения и слепоты) и актуализируется как событие, двумя сторонами которого являются обман и разоблачение.

Фабульно завязка повести представляет собой генеративный узел. Покровитель голых гадов профессор Персикиов и являет собой мирогенную инстанцию (ср. с Велесом). Циклично чередующиеся фазы жизни и смерти заданы сначала в истории профессора Персикова. В концентрической композиции повести мир Персикова – внутренняя сфера (ср. с зародышем яйца). В результате серии обменов внутреннее и внешнее взаимно перекодируются (ср. с выворачиванием). Процесс оживления осмыслен не как движение вперед, а как возвращение вспять.

Пару профессору Персикову составляет попадьа Дроздова. История попадьи и ее промысла дублирует историю Персикова и является изнаночной по отношению к ней. Сплетение двух цепей соотносимо со столкновением языков в семиотической системе. Аналогом языков являются яйца. Смешение приводит к катастрофе, виновниками которой становятся дублеры Персикова – Иванов и Рокк, каждый из которых по-своему отнимает у профессора его открытие: Иванов преувеличенно имитирует и отчуждает гениальный глаз профессора в зеркальной камере; Рокк отнимает аппарат, чтобы использовать его для другой – зеркальной по отношению к той, что ставит профессор, – цели. Рокк осуществляет негацию по отношению к Персикову, но потомство Рокка по сути становится негацией негации. Куроводческий эксперимент Рокка на деле оборачивается экспериментом Персикова, который выходит за пределы научной лаборатории. Следующей фазой негации становится вмешательство в события Святого Николы, который представляет собой ипостась все того же Велеса. Профессор Персиков является гением места хранителем традиций. Иванов и Рокк перенимают культурный опыт Персикова, овеществленный в оптических камерах.

Открытие Персикова связано с уходом жены, неслучайно оно начинается с рассматривания цветного завитка, напоминающего женский локон, то есть замещающего жену. Завиток – зрительный эквивалент

генерационного узла. Связь завитка с волосами актуализирует его мнемонический потенциал. Открытие Персикова – освобождение памяти, которая начинает разворачиваться и из завитка превращается в змею, которая присваивает жену Рокка, подобно тому как некий оперный тенор ранее присвоил жену Персикова. Налицо обмен ценностями, который спровоцирован изъятием камер. Катастрофа, которая наступает вследствие эксперимента Рокка, запускает механизм узнавания: место, в котором выращивал своих цыпляток Рокк, срабатывает как место памяти, где снова разыгрываются события прошлого (как личного, так и исторического).

Профессор словно освобождает некую силу, которая начинает играть им самим. Случившееся представляет собой череду помех, подмен и «улавливаний». Если глаз профессора улавливает луч, то камеры, искусственно моделируя всю зрительную ситуацию, улавливают и дублируют глаз профессора (принцип вкладывания). Рокк «улавливает» и камеры, и яйца; шереметьевская оранжерея по сути замещает кабинет профессора. В камерах оказывается уловленной производящая мощь Персикова, они относятся к разряду ценностей, составляющих святыню. Камеры эквивалентны дару (таланту) и являются магическим наследством. Это глаз, дистанцированный от его носителя, сначала усиленный микроскопом, а затем отторгнутый, по сути вырванный завистливым соперником (ассистентом Ивановым); он переходит от Персикова к Рокку, но обладает собственным бытием. Не Рокк управляет камерами, а камеры – Рокком; камеры – судьба, в руках которой Рокк – слепая игрушка. Слепотой обусловлен выбор Рокком змеиных яиц вместо куриных. На яйца распространяются правила обмена, как будто они неотъемлемы от луча или на них переходит некое свойство камер – дух отданной вещи, который преследует нового владельца (в данном случае – дух змеиный, так как Персиков занимается голыми гадами, а не курами). Камеры «притягивают» змеиные яйца, а куриные оказываются как бы ответным даром Рокка (петуха) Персикову (змею). Камеры – «фокус», в котором пересекаются траектории ученого и артиста. Змея в повести – символ памяти. Аналогичным символом становится у Булгакова парный змею петух. Эта функция петуха как памятного знака рассматривается на примере рассказа «Полотенце с петухом».

Как цветной завиток развязал память Персикова и память места (Москва, поместье Шереметевых под Смоленском), так текст «Роковых яиц», подобно завитку/яйцу, на который направлен усиленный оптикой взгляд, «развязывает» память слова. Нами показано, как комплекс визуальных мотивов (они являются здесь сюжетообразующими) связывает текст с его возможными подтекстами. Все проявленные подтексты объединены змеиным «геном». Сюжет булгаковской повести сам по себе аналогичен яйцам (ср. с заглавием). Яйца – ресурс культурной памяти; воскрешенная фантазией художника (=камеры), память культуры дает новые затейливые «побеги». Яйца – языки, смешение которых в пространстве семиосферы обеспечивает процесс текстообразования. Этот процесс инсценирован в повести как

преобразование (перевод) традиционного материала на язык нового времени, которое оборачивается возвращением культурного прошлого и его узнаванием. Перенимая талант Персикова, Иванов и Рокк наследуют память профессора и занимают его место.

Сюжет повести связан со сферой бессознательного: в его основе лежат принципы вытеснения и замещения. Большое значение здесь приобретает вытесненное прошлое, которое возвращается. Подобным образом для читателя текст открывается как луч, индуцирующий воспоминания о культурном прошлом, которые проходят как бы в режиме ускоренной перемотки киноленты. Такой текст и есть аналог волшебной камеры. Повесть в целом построена как предсказание, так как действие в ней помещено во время, опережающее реальное. Но это и предсказание в другом, творческом смысле. «Роковые яйца» содержат в свернутом состоянии все элементы булгаковского сюжета. В этом случае яйцо открывается как элемент автометаописания. Из этого текста-яйца выплывает булгаковский петух (он же змей) – хранитель авторских сокровищ. Сюжетным трансформациям змея и петуха посвящен *второй раздел* первой главы «Петух и змей в зеркале булгаковского сюжета», в котором рассматриваются персонажи, объединенные этим «геном». Ферма Рокка – автоописательный элемент булгаковского сюжета, как и кабинет Персикова, где царят змеи. Этот сюжет обладает большими трансформационными возможностями, воспроизводя петухов и змей в антропоморфных образах, связанных с творческой сферой. Еще одной трансформацией «гена» петуха как певчей птицы является у Булгакова музыкальная шкатулка (тому же смысловому полю принадлежат часы).

Далее, в *третьем разделе* «Оптическая аппаратура и ее функции», мы показываем, как от «Роковых яиц» логика ведет ко всем последующим булгаковским произведениям. Эта логика развернута здесь из двух смысловых центров: из яйца (мир персонажей) и от камер (оптическая аппаратура). Оппозиция «зрение – слепота» – смысловая доминанта булгаковского сюжета, где зрение инструментально удвоено необыкновенной (хотя обычной с виду) аппаратурой, в число которой входят, помимо камер Иванова, аппарат Ефросимова («Адам и Ева») и машина времени («Блаженство», «Иван Васильевич»). Все эти аппараты – аналоги особого зрения, носителем которого является культурный герой и которое является функцией памяти. Аппаратура – аналог текста, с помощью которого автор «облучает» читателя, прививая ему культурный иммунитет против новой культуры и возвращая его назад, к культуре подлинной.

Глава 3 «Идея преображения в поэтике М. Булгакова» посвящена рассмотрению специфики метаморфоз, по-разному разыгранных в каждом из булгаковских произведений, составивших материал нашего исследования. В данной главе мы ограничили этот материал теми произведениями, в которых наиболее выражена святочная (рождественская) семантика, связанная с комплексом «смерть – возрождение». В *первом разделе* главы «Семантика

преображения в повести «Собачье сердце»» означенная повесть анализируется в связи с семантикой перехода. Святочное время – время кризиса, связанного с исчерпанием старого годового цикла и переходом в новый. Это время как нельзя лучше соответствует тому историческому перевороту, который осознавался как преобразование мира и который художественно переосмыслен в повести «Собачье сердце». Событие переворота здесь удвоено: социальный переворот воспроизведен в научном опыте Преображенского, цель которого – омоложение – связана с временной инверсией.

Язык святочной травести позволяет спроецировать сфокусированную в фамилии культурного героя «преображенскую» семантику на эпоху Петра Первого, который систематически приурочивал свои «потехи» к святкам как традиционному карнавальному сезону, осуществляя посредством кощунственных ритуалов негацию по отношению к старой системе ценностей. Политическая теология Петра, сопровождавшая превращение Московии в императорскую Россию, была осмыслена в свете идеи преобразования как перехода в новую веру; игровой мир Петра возник в Преображенском. К петровскому времени восходят медицинские опыты булгаковского профессора, чья фамилия, как и фамилия Персикова, является знаково напряженной и вызывает целый ряд культурных аллюзий; кроме того, эта фамилия удвоена в структуре текста Преображенской заставой как местом, отвечающим за перекодировку членов оппозиции «жизнь – смерть» (именно здесь родился Шарик и был зарезан Чугункин). Операция Преображенского тоже осуществляет подобную перекодировку, меняя местами Шарика и Чугункина (подменяя первого вторым).

Фамилия героя связана с идеей переделки мира, который традиционно представляется как шар; идея мира-шара означена в имени экспериментальной собаки. Тема *переделывания мира* (или его *преобразования*) является ключевой и для календарных обрядов, и для обрядов жизненного цикла. В булгаковской повести, тематизирующей переделку мира, ситуация перехода является «коренной» и воспроизводится на трех уровнях: 1) смена исторической парадигмы; 2) смена календарного года; 3) завершение жизненного цикла (возможная смерть Шарика и смерть Чугункина). Но Преображенский выступает как раз оппонентом революционного переустройства мира, он традиционалист; проблема *омоложения*, которой он занимается, предполагает определенную стратегию управления временем – умение обращать его вспять, к точке Первотворения, что характерно для ритуала, в котором суть и смысл обновления воплощены в максимальной степени. Ритуальную ситуацию в «Собачем сердце» можно обозначить как «чужое в своем», как в случае смерти или рождения ребенка (смерть представляет Чугункин, ребенком является Шариков); «своему» в этом случае отводится функция защиты границ. «Чужое» либо выпроваживается (вынос покойника), либо превращается в «свое» (превращение новорожденного в человека). «Свое» в повести – квартира Преображенского, обособленностью напоминающая остров. «Чужое»

появляется в квартире сначала в лице Швондера и его шайки; «чужим» становится дом, перешедший в управление Швондера, так что «свое» пространство окружено «чужим» и угрожающе сужается (что разыграно как *уплотнение*). Одной из причин совершения ритуала как раз и является сужение «своего» пространства, размывание границ между «своим» и «чужим», стремление «чужого» поглотить «свой» мир. Научный эксперимент Преображенского выполняет ритуальную (пограничную) функцию, разрушая границу между «своим» и «чужим» мирами (выпускает смерть, что совершенно «законно» как раз в период основного годового ритуала); с помощью серии обменов восстанавливается утраченное равновесие между «своим» и «чужим». Тем самым осуществляется негация негативного (одоление Швондера). Изнаночные действия Преображенского (операция) как бы дублируют действия вредоносных сил (выпускают в дом смерть и разруху в лице Шарикова), но фактически (если исходить из ритуальной логики) направлены против них. Появление Шарика соотносимо с играми ряженых; операция – своего рода выворачивание пространства наизнанку. Как жрец Преображенский – двумя операциями – совершает магический акт, направленный на восстановление старого, традиционного порядка, то есть и в самом деле «лечит» время, воскрешает прошлое (Шарика). Происходит возвращение действия в начальную точку. В калабуховском доме происходит столкновение и смешение языков двух разных ритуальных систем – традиционной и новой. Два карнавальных по сути эксперимента – социальный и научный – сходятся в одном пространственно-временном континууме, фокусируются на одном объекте и образуют единое поле значений, что дает эффект выводимости. Шарик и Чугункин в этом опыте эквивалентны языкам (текстам), которые смешиваются в новом лабораторном существе, «работающем» как семиотическое устройство (текст в тексте).

Далее в процессе соотнесения экспериментов Преображенского с экспериментами Персикова и Зои Пельц проявляются новые ряды художественных эквивалентностей, а также элементы масонской символики, которые, наряду со святочными мотивами, позволяют связать «Собачье сердце» с булгаковской пьесой о Пушкине. В качестве возможных подтекстов актуализируются тексты, объединенные «собачьим» геном. Подобно змею / петуху, собака / волк у Булгакова трансформируется в «антропоморфных» персонажей и превращается в эмблему, выполняющую функцию культурной памяти (функцию автоцитации).

Во втором разделе главы «Святочные маски в “Зойкиной квартире” и “Собачьем сердце”» названные произведения рассматриваются как святочный текст. То, что устраивается Зойкой в ее жилище, можно истолковать как переход в Рождество, начавшийся раньше календарных Святков, но совпадающий с ними по смыслу и игровому «наполнению». Зойка затевает преждевременные Святки – карнавальный сезон, с которым связана идея пересечения границы. Основная для святочного карнавала оппозиция «свое – чужое» моделируется здесь с помощью одежды: «своя» одежда – та,

что шьется в мастерской Зои Пельц, «чужая» – та, что прибыла из Парижа. Предпочтения отданы «чужой» одежде; Париж соответствует «своему» (жизнь), Москва – «чужому» (смерть). Переселение в Париж синонимично переодеванию. Имеется в виду не только переодевание в рамках дневного и ночного режимов ателье, но и переодевание в рождественском смысле – как перевоплощение, сбрасывание старой кожи. Операции, которые совершаются в квартире Пельц с одеждой, соотносимы с семантикой ряженья, которое является отличительной чертой святочного поведения. В связи с семантикой ряженья получает объяснение и фамилия хозяйки квартиры. Особое внимание уделяется семантике перехода, который разыгран здесь как переодевания. В связи с семантикой ряженья рассмотрены также традиционные святочные маски, которые связывают «Зойкину квартиру» с «Собачьим сердцем» (маски «умруна», козы, кузнеца, доктора), а также колодочные мотивы.

В третьем разделе «Семантика ряженья в “Зойкиной квартире”» «Зойкина квартира» актуализируется как метатекст, в котором логика текстопорождения разыграна на материале одежды и соотносится с «изнаночной» логикой ряженья. Основные маркеры святочного сюжета (зеркало, одежда, мертвое тело) представлены здесь как заместители текста, его метаописательные эквиваленты. «Зойкина квартира» актуализируется как текст-матрешка с иерархическим подчинением уровней, то есть как модель культуры. Святочное поведение персонажей соотносится с творческой стратегией автора как стратегией подражания, соперничества и присвоения «чужого» (то есть стратегией пародийной). Слово в «Зойкиной квартире» соотносится с одеждой и телом, которые эквивалентны сокровищам. «Зойкина квартира» – двойной текст, который сам по себе подобен одежде: его лицевая сторона соответствует «одежде», «сшитой» самим автором (ср. с кустарной мастерской Зойки), а изнаночная (скрытая) представляет собой дефиле чужой «одежды», взятой «напрокат» у известных «кутюрье» (признанные литературные мастера). Портной – профессиональная маскировка булгаковского автора, двойная игра которого и воплощена в двойном предприятии, которое устраивает в своей подлежащей уплотнению квартире Зоя Денисовна Пельц. Уплотнение прочитывается как проявление в тексте известных литературных подтекстов, участвующих в интертекстуальной игре и соответствующих в фабуле пьесы *прописке* некой *Мифической личности*. В качестве возможных подтекстов актуализируются тексты, объединенные «костюмным» геном или связанные со святочной семантикой. В соответствии с параллелью «язык – одежда» и «ключевыми» словами «покойник» и «гусь» проявляется знаменитый спор о языке, который велся в карамзинско-пушкинскую эпоху между архаистами и новаторами.

Особое внимание при анализе пьесы уделяется Алле и Херувиму: каждый из этих персонажей реализует комплекс змея / петуха, удваивает структуру «двойного» текста, являясь его уменьшенной моделью (ср. с ролью Аллы в ночной жизни Зойкиного ателье), и, выводя миражную

интригу на новый уровень, способствует разоблачению замысла не только хозяйки квартиры, но и автора текста.

В связи с одеждой и Херувимом актуализируется авторская семантика «прачечного» мотива в языке описания судьбы.

В четвертом разделе **«Костюм как семиотический код»** рассматривается костюмно-бельевая составляющая булгаковской семиотики. Подчеркивание костюма носит у Булгакова ритуальный характер. Костюм в его художественном мире является семиотической загадкой, связанной с культурной памятью. Способствуя остранению автогероя, он привлекает к себе повышенное внимание своей принадлежностью сфере иностранного («чужого»), с одной стороны, и узнаваемостью – с другой. Автор использует «готовые», узнаваемые костюмы, на базе которых строит свою идентификационную систему. Но разоблачения обычно ограничиваются узнаванием костюма. Человек в костюме – мастер. Костюм аналогичен роли, за которой скрывается неизвестный артист (в перспективе – Воланд). Костюм – признак инаковости, неслучайно он иностранный. В одежде здесь заключен не поверхностный, обывательский, а артистический, профессиональный смысл. Костюм и фрак у Булгакова соотносимы с гоголевской шинелью как идеей художественного самовыражения. Узнавание костюма связано с перечитыванием образцовых текстов. Костюм подобен тексту (цитате). С мотивами памяти и письма связан у Булгакова и магазин – кладовая, из которой заимствуются известные материалы и формы, провоцирующие на узнавание. В смысловое поле ряженья втянуты все булгаковские тексты, аккумулирующие семантику переходных обрядов. В булгаковском мире костюм является фундаментальной моделирующей категорией, так как этот мир по природе своей театрален, то есть запрограммирован на перевоплощения (переодевания). Аналогами костюма являются профессия, имя, деньги и язык, функционирующие в авторской тайнописи как знаки, замещающие истинные ценности, которые читатель должен научиться отделять от ценностей мнимых, то есть отделять костюм (роль) от актера, знак – от значения⁸. Поэтому особой семиотической значимостью наделяются эпизоды, в которых происходит презентация костюма и денег как материала для знаковых трансформаций.

В пятом разделе третьей главы **«Смерть и преображение поэта в пьесе «Александр Пушкин»**» в свете святочной семантики рассматривается пьеса о Пушкине как текст, в котором совмещаются зеркальные смыслы: с одной стороны, темой пьесы является смерть Пушкина; с другой стороны (со стороны автора), это событие подвергается обращению. В связи с этим актуальны мотивы ряженья и оборотничества. Оборотнем и ряженым представлен здесь Пушкин: ряженым он изображен при жизни, а мотив оборотничества актуализируется в финале, после смерти. Учитывая, что ряжение и оборотничество являются маскировкой потустороннего,

⁸ Особого внимания заслуживают те художественные факты, где актер и роль совмещены в одном «выходе», как это происходит в «Багровом острове» и «Полуумном Журдене».

проникшего в мир живых (все маски ряженных – манифестации смерти), убийство Пушкина инициирует его второе рождение.

Текст пьесы устроен наподобие ритуала; он зеркально удваивает событие перехода, который совершается одновременно в двух направлениях: «туда» уходит *какой-то человек* (именно так означен герой в авторских ремарках), «оттуда» приходит Слово. Ритуальной функцией текста, соотносимого с погребальным обрядом, объясняется отсутствие Пушкина в списке действующих лиц. С помощью ритуала осуществляется связь с высшими представителями иного мира, ритуал – единственный регламентированный способ общения людей и богов. В данном случае в функции божества выступает Пушкин, изображенный здесь как *солнце русской поэзии*.

В пьесе, как и в ритуале, соблюдается принцип взаимной невидимости двух миров. Невидимость Пушкина соотнесена со слепотой его врагов, чью зрительную функцию выполняют следящие за поэтом агенты Бенкендорфа и меткий Дантес. Текст построен из явных и деформированных пушкинских цитат, которые не только прочитываются персонажами, но и воплощаются буквально, как это происходит с выюгой и дуэльным выстрелом. Пушкинское слово как бы проступает сквозь авторский текст. Пушкин становится зеркалом для остальных персонажей пьесы, которые оказываются функциями его слова, утверждающегося как слово вещное. Зеркальность пушкинского слова актуализируется в сцене гадания Жуковским и Натальей по его книге.

Одна из функций зеркала – производство двойников. Пушкин в пьесе не только окружен двойниками (завистниками и подражателями), но и сам замещен различными масками (использование вместо имени системы метафорических замен характерно для похоронных плачей), провоцирующими читателя на узнавание (ситуация узнавания является ключевой для визуального кода ритуала).

В связи с заместительной логикой особое внимание нами уделяется анализу сцены, происходящей у Салтыкова, в которой решается вопрос о первом поэте и где главными участниками являются преображенцы, разыгрывающие «фигуру умолчания». Вся салтыковская сцена связана с памятной темой, которая актуализируется через барочные мотивы *Vanitas*. Эта сцена – текст в тексте, где действуют те же заместительные механизмы, что и на всем пространстве пьесы, только разыграны они в травестийном ключе. Сцена выполняет функцию автометаописания.

Сцена с приходящим за долгом ростовщиком в первом действии реализует системную у Булгакова ситуацию выманивания ценностей. Ростовщик аналогичен Скупому, но идеальный Скупой – Пушкин, чьи сокровища – книги и красавица-жена – конкурируют в глазах завистников. Появление в бурном финале станционного зрителя и зрительши окончательно размыкает действие в сферу пушкинского слова и одновременно актуализирует масонские аллюзии, что закономерно в сюжете о смерти Мастера. Смерть Пушкина как *какого-то человека* инициирует освобождение слова.

В Главе 4 «Смещение языков как конструктивный принцип булгаковского творчества» раскрываются текстообразующие возможности театрального пространства, которое у Булгакова во всех театральных сюжетах подобно котлу, в котором смешиваются разные языки (коды культурной памяти). Эквивалентности, в ряду которых стоит у Булгакова театр, – кухня (котел) и остров сокровищ. Кухня – мастерская, в которой сотворяется «материальная часть» спектакля, и одновременно храм, в котором разыгрывается священное действо.

В первом разделе главы «Ревизия ценностей в пьесе “Багровый остров” (логика обмена)» анализируется пьеса «Багровый остров». Котел здесь представлен вулканом, который Кири называет *чертовым примусом*: помимо соотнесения с кухней интересен и перевод слова *primus* (первый=образцовый=мастерский). Котел (вулкан, примус, самовар) – автометаописательная эмблема. В театральном «котле» Геннадия Панфиловича старые тексты наскоро преобразуются в новые.

Театр – место, где в процессе репетиции материализуется память слова. Смысл репетиции – в обучении культуре. Обучаемыми являются здесь, с одной стороны, персонажи: туземцы учатся сберегать свои природные ресурсы (жемчуг), труппа Геннадия Панфиловича постигает азы новой драматургии; мещанин Журден обучается дворянству у многочисленных репетиторов; Санчо Панса и близкие Дон Кихота усваивают язык рыцарских романов; Хлестаков репетирует роль ревизора. С другой стороны, репетиция – способ реанимации памяти читателя, которому автор прививает культурный вкус, отсылая его к подлинным ценностям, память о которых оживает в процессе репетиции как призрак оперы. Репетиция – повторение. Смысл репетиции в том, чтобы что-то выучить, запомнить; у Булгакова репетиция – повод вспомнить.

Обучение культуре разыграно в театральном сюжете как обмен ценностями, который осуществляется внутри мира персонажей, между текстом-рамкой и интекстом и между автором и читателем. Обмен аналогичен смешению языков и приводит к образованию нового текста как результату их взаимодействия (при этом в новом тексте экспонируются старые гены).

В «Багровом острове» ситуация культурного обмена, в котором задействованы *разные ценности*, разыграна серийно. Специфика языкового смешения здесь – в совмещении хронотопов театра (рамка) и острова (интекст). Эти хронотопы подобны: театр и остров соотносятся как две сокровищницы. Наряду с теми сокровищами, вокруг которых разыгрывается действие в пьесе Дымогацкого, в булгаковской пьесе спрятаны другие сокровища, образующие систему ценностей, которые являются безусловными для автора. К этим (утаенным) сокровищам ведет путь, заданный в афише рядами перекодировок. Конфликт вокруг жемчуга, разыгрывающийся на острове, проецируется на ситуацию в театре, где жемчугу соответствует пьеса Дымогацкого. В процессе репетиции театр превращается в остров, остров – в театр, актеры путают себя с ролью.

«Багровый остров» – пьеса о волшебном мире театра, который оккупирован реперткомом (Савва Лукич), подобно тому как заповедный Туземный остров захвачен европейскими колонизаторами. Но именно с Саввой Лукичем соотнесен в «Багровом острове» мотив памяти. Тот *жемчуг*, который не может найти в пьесе Дымогацкого *чужой* Савва, должен найти в булгаковской пьесе *свой* читатель. Пьеса Дымогацкого – модель новой культуры, эпоха которой начинается в театре Геннадия Панфиловича. Однако *генеральная репетиция* пьесы обретает особый смысл как *повторение* пройденного, воспоминание, то есть как событие, связанное с культурной археологией.

Пьеса представляет собой ревизию литературного наследия, чей образ возникает перед читателем по мере освоения подтекста (ср. с театральной кладовой). В театральном контексте ревизия представлена как актуализация *старого* реквизита в *новой* постановке. Используемый вторично театральный реквизит соотносим с подтекстом. Пояснения Геннадия, касающиеся декораций, – указание на центонный принцип текстопорождения большой пьесы (элемент автометаописания). Театр изображен здесь подобно лавке старьевщика, в которой оживают тени прошлого. Такое оживление соотносимо с пробуждением спящего вулкана. Вулкан – вещный аналог театра как места памяти.

Кухня в «Багровом острове» – лаборатория новых форм, в которой *химичит* Геннадий Панфилович. Извержению вулкана на острове соответствует культурная революция в театре, диктующая перемены в репертуаре. На ситуацию смены царей накладывается ситуация смены культурной парадигмы – *взрыв*, следствием которого становится слом прежних структурных связей (ср. с отменой спектаклей в театре) и списывание реквизита. Противостоять этому давлению может только язык, который «сворачивает» свои ресурсы (ср. с сокровищами) и переводит их в новый режим работы (ср. с участью, постигшей все те же декорации). Цензура запускает процесс перевода, работающий как сновидческий механизм, переводящий невысказанное во внутренний ресурс (ср. с бессознательным), который время от времени прорывается на поверхность и извергает драгоценную породу (ср. с извержением вулкана). Если «на рамке» в «Багровом острове» изображены отношения с цензурой, которые умело выстраивает директор театра, то язык большой пьесы является примером языковой провокации, осуществляемой автором вопреки новым правилам игры. В отличие от Саввы Лукича, автор многое помнит, для него театр – это в самом деле храм, а не буфет, и свои сокровища он не спешит разменивать по установленному новой властью курсу. В пьесе есть то, что надо скрыть от чиновника из реперткома, что надо утаить от честных туземцев (валюта в чемодане Кири-Куки) и что остается в «зазоре» между написанным и показанным на сцене и адресовано своему читателю. Театр является главной ценностью пьесы, в которой постоянно подсчитываются расходы на постановку. Язык театра, цена успеха, необходимость приспосабливаться к историческому контексту – вот что здесь обсуждается.

Продукт театральной кухни подгоняется под рецепт реперткома (под вкус Саввы). Конструкция собирается, разбирается и собирается снова. В карнавальном мире особенно любопытные процессы происходят на стыке сценического и внесценического планов. Между текстом и интекстом осуществляется символический обмен, подобный обмену между Сизи и англичанами, при этом, помимо комической путаницы, рождается дополнительное (сквозное) смысловое измерение. Особое место отводится в пьесе фигурам «вождей», которым принадлежат изымаемые богатства и которые осуществляют медиацию между мирами, в том числе миром живых и миром мертвых. Вожди (Геннадий / Гленарван, Сундучков / Сизи, Дымогацкий / Кири) представляют мир культуры и ответственны за перемещение (и замещение, понимаемое как сокрытие) ее подлинных ценностей.

Подробно анализируя цепочки подобий, мы показываем, к каким традиционным ценностям приводят смысловые перекодировки, то есть как происходит актуализация культурной памяти. Попутно из кладовой-текста достаются возможные подтексты, объединенные театральной темой. Еще одним аналогом испорченного текста, наряду с театральными декорациями, становится в булгаковской пьесе голубая чашка. Фабульно ценная память о Марии-Антуанетте, чашка является здесь символом культурной памяти, которой соответствуют утаенные сокровища затекстового автора. В ряду карнавально обыгранных в пьесе *утраченных ценностей* разбитая голубая чашка подобна отборному жемчугу, разменянному по навязанному курсу, погибшему туземному вождю, никем не прочитанной и изуродованной при рождении пьесе Дымогацкого, снятым с репертуара спектаклям, но и чемодану с валютой, сохраненному хитрым Кири-Куки. Подобно разбитому стакану на свадебном пире, разбитая чашка означает память о разрушенном храме, то есть о культуре (ср. с присказкой Геннадия «театр – это храм»).

Во втором разделе главы «Искусство и жизнь в пьесе „Полоумный Журден“» прием языкового смешения рассматривается на материале пьесы «Полоумный Журден», где реализован тот же прием – «театр в театре» и где актуализированы моменты перевоплощений как перекодировок внутри оппозиции «актер – роль». Границы, разделяющие уровни перевоплощений, здесь всячески обыграны. Ситуация шизофренического раздвоения между двумя реальностями – жизнью и искусством – сфокусирована в образе самого *полоумного* Журдена. Журден пребывает между двух огней: прозаической госпожой Журден, которая напоминает мужу о его лавке («проза» жизни) и репетиторами, которые обучают его своему искусству (репетиторы представляют театральную реальность). Журден напоминает булгаковских домоуправов. Будущая роль Босого «разобрана» здесь на две составляющие: господин Журден одержим театром, который ненавидит госпожа Журден, не различающая жизнь и искусство. Раздвоение между актером и ролью создает ситуацию текстопорождения, являясь персонажной манифестацией структуры «текст в тексте». Смешение двух планов вынесено здесь «на рамку»: «титры» (называющие ремарки) устроены таким образом, что

действующие лица в них названы не своими «ролевыми» именами (г-н и г-жа Журден, Люсиль, Панкрасс, Клеонт и т. д.), а именами самих актеров (Бежар, Юбер, Дюкруази, Латорильер). Это создает эффект раздвоения изображения, мерцания между актером и ролью. Таким образом, и автор представляет себя «полоумным». Читая такие «полоумные» титры, с ума сходит «зритель», которого текст таким образом провоцирует на раздвоение («зритель – читатель»). В Брэндавуане (актере и роли) два языка (прозаический и поэтический) совмещаются как один: слуга Мольера Брэндавуан назначается на роль Брэндавуана – слуги Журдена. Главная тема пьесы о полоумном Журдене – искусство. Объектом рефлексии в пьесе становится язык театра как «двойной», обманный язык.

В третьем разделе «Смешение времен в пьесах “Блаженство” и “Иван Васильевич”» принцип языкового смешения рассматривается на материале пьес о машине времени, составляющих своего рода двойчатку. Репетиционный момент здесь тоже актуален: механизм машины времени соотносится с театром, где репетируют пьесу об Иоанне Грозном («Иван Васильевич»). В «Блаженстве» репетируют будущий майский бал Воланда; бал в Блаженстве – репетиция бессмертия, карнавал ряженных, представляющих мир литературы (ср. с Милославским, представляющим от своего имени стихи Пушкина). Именно персонажи с актерским потенциалом воспринимают ситуацию с Иоанном наиболее адекватно, то есть как подлинную. Смешение языков изображено здесь как смешение времен; время, объявленное фикцией, материально воплощено в костюмах и часах, которые ворует Милославский.

Изъятие ценностей здесь разыграно в маниакальных кражах Милославского, для которого время в этом смысле не помеха. Украденные вещи связывают временные проекции и являются носителями интриги. Роль Скупого играет Шпак / Михельсон. Как сокровищница комната Михельсона соотносена с кладовой в царских палатах; оба помещения напоминают склад театрального реквизита. Роль Милославского как искусного взломщика комнаты Михельсона / Шпака вписана в роль инженера, который вместе со своим аппаратом осуществляет взлом другого масштаба. С сокровищами, сосредоточенными в комнате Михельсона / Шпака, конкурирует сокровище другого рода – необыкновенный оптический аппарат, который делает доступными иные – утраченные – ценности, овеществленные в монетах Иоанна или панатии патриарха.

Четвертый раздел главы «Безумие и ум в “Дон Кихоте”» посвящен булгаковской инсценировке «Дон Кихота». Безумие героя здесь спровоцировано чтением. Это священное безумие сродни одержимости Журдена дворянством и театром. Но если Журден – ученик, то Дон Кихот – наставник. Столкновение ума и безумия здесь аналогично столкновению стихов и прозы в «Полоумном Журдене». В «Дон Кихоте» репетиция происходит не в театре, а в реальности, преображенной сознанием Алонсо Кихано в сценические подмостки, на которых разыгрываются *сцены из рыцарских времен*. Алонсо Кихано – директор труппы, он же первый актер,

играющий роль Дон Кихота по сценарию, представленному в рыцарских романах. Роль преобразует актера настолько, что становится смыслом его существования. Театр проникает в реальность и втягивает ее в свой магический круг⁹.

В «Дон Кихоте» все начинается со слова, недаром в начальной ремарке означено множество книг в комнате Дон Кихота. Из слов цирюльника сразу же выясняется, что сеньор Кихано читает «Зеркало рыцарства». Книга становится рамкой, которая накладывается на будничный мир Ламанчи, втягивая его в себя. Герой появляется, словно выйдя из зеркала, как будто он репетирует роль. В данном случае это роль Бернардо дель Карпио, который задушил в Ронсевале очарованного дон Ролдана. Ситуацию языкового смещения маркирует двуищность героя, которого в мире персонажей (по эту сторону реальности) знают как Алонсо Кихано, а в мире автора – как Дон Кихота (именно так он назван в ремарке). Дон Кихот подбирает себе подходящий по жанру реквизит (точнее, приспособливает таз цирюльника под жанр рыцарского романа) и набирает труппу в лице «выдернутого» из другого (идиллического) жанра Санчо Пансы, которого он терпеливо обучает правилам игры; постепенно в игру втягиваются все новые участники.

В черновой редакции инсценировки присутствовала и репетиционная сцена: родственники и соседи Алонсо Кихано, чтобы заманить его домой, придумывают сценарий собственной пьесы в духе рыцарского романа (Перес при этом поясняет, что *подобное лечится подобным*). Возникает ситуация двойного кодирования («театр в театре»). Как раз этот театральный план Переса и Николаса в одной из редакций пьесы был обыгран как репетиция: прежде чем показать свой спектакль безумному старику, авторы разыгрывали его в отсутствие Дон Кихота, заодно играя его самого (пытаясь ставить себя на его место). Тем самым проза жизни ненадолго вытеснялась поэзией рыцарства.

Но репетиция как смыслопорождающее событие имеет в «Дон Кихоте» и другую реализацию. Все забавные приключения *рыцаря бедного* в финале получают реальную мотивировку. Незримый выдуманный враг материализуется в рыцаре Белой Луны как еще один – смертельный – вариант пародии. Втянувший до этого в круг своей фантазии многих зрителей, Дон Кихот теперь сам вытягивается (вышибается) из этого волшебного круга. Репетиция последней битвы со злом, которой были все предшествующие похождения, завершается выворачиванием ситуации и вытаскиванием актера из костюма.

Пятый раздел главы «"Ревизор" как метатекст» посвящен гоголевскому «Ревизору» как одному из кодовых для Булгакова и соавторски «присовенных» им текстов. «Ревизор» – пьеса, которую А. Терц неслучайно определил как праздник театральности, дух которой воплощает Хлестаков. В этом разделе ситуация ревизора актуализируется как «архетипическая» для булгаковских сюжетов, в которых она остается узнаваемой,

⁹ Ср. с втягиванием в круг, изображенным в пьесах о машине времени.

приспосабливаясь под различные авторские сценарии. По отношению к «Ревизору» автор выступает как гоголевский Хлестаков, который органично усваивает случайно выпавшую ему по жребию готовую роль. Хлестакову в булгаковском мире подобны «ассистенты» (Иванов, Шервинский, Кири-Куки, Аметистов, Милославский), которые, случайно оказавшись в нужном месте, присваивают чужие ценности. Персонаж, подобный Хлестакову, – трикстерская маска автора. Идея ревизии и ситуация ревизора у Булгакова становится формой авторской идентичности.

Булгаковский киносценарий по «Ревизору» рассматривается в этом разделе как пример соавторского «присвоения» прецедентного текста. Идея ревизии здесь проецируется в артистический контекст, а Хлестаков приобретает черты путешествующего с труппой (Осип) иностранного артиста (ср. с Воландом). В «Ревизоре» тоже репетируют. Провинциальная труппа во главе с городничим (ср. с рыжим о опытным Геннадием Панфиловичем) готовится к приезду неведомого зрителя из Петербурга (ср. с волшебником, который мерещится Дон Кихоту в его провидческом помрачении). Город на скорую руку преобразуется в театральное пространство, где реальные «объекты» получают миражный статус, превращаются в реквизит для спектакля по известному сценарию. В соответствии с этим (чужим для него) сценарием преображается и Хлестаков и – в отсутствие настоящего ревизора – блестяще исполняет его роль, организуя вокруг себя «труппу» и вытесняя городничего как режиссера. Булгаковский Хлестаков подобен Дымогацкому / Кири-Куки (который, в свою очередь, подобен Хлестакову) и выполняет те же функции: занимает чужое место, соблазняет жену «хозяина» (ср. Анну Андреевну и Лидию Ивану/леди Гленарван) и забирает деньги (срывает банк).

Происходящее в булгаковском «Ревизоре» похоже на происходящее в «Полоумном Журдене»: в обоих случаях интрига раскручивается из одной точки – из письма. В «Полоумном Журдене» это пакет с ролями, которые раздаются актерам, в «Ревизоре» – письмо, которое жадные до новостей Бобчинский и Добчинский выуживают у почтальона. Это письмо подобно сценарию, который подразумевает определенные действия.

Булгаковская ситуация ревизии – ситуация пересмотра культурных ценностей, связанная с явлением интеллектуального ревизионизма, который Х. Блум определяет как творческое исправление (спасение возлюбленной Музы от предшественников). Примером такого ревизионизма и является булгаковский «Ревизор».

В Главе 5 «Возвращение слова и воскрешение мастера» актуализируется «археологический» аспект булгаковского сюжета, который включает в себя ситуации утраты некоего текста, его порчи, нахождения и реставрации. Проблема культурной археологии так или иначе разыграна во всех рассматриваемых произведениях, но тематизирована она в пьесе «Адам и Ева» и романе «Мастер и Маргарита»: здесь в разных вариантах развернута коллизия, связанная с воскрешением текста и его автора. Ситуация с

найденной рукописью, нуждающейся в расшифровке, сама по себе относится к числу традиционных: она разыграна в «Детях капитана Гранта» и «Графе Монте-Кристо» (ключевые тексты).

Первый раздел главы посвящен **реконструкции испорченного текста в пьесе «Адам и Ева»**. Главным событием «Адама и Евы» становится обретение памяти как повторения (ср. с репетицией) прошлого опыта. В контексте пьесы этот опыт оказывается литературным, так как Адам и Ева – не только первые люди, но и первые литературные персонажи.

Пространство культурной памяти для читателя открывается подобно тому, как для Маркизова открывается испорченная книжка, найденная им в подвале. Текст «Адама и Евы» становится таким подвалом для затекстового читателя, чьей маской является Маркизов. Незвестная испорченная книжка, в которой «про наших пишут», является знаком культурной традиции, ее «интегральным» образом. Книжка, найденная Маркизовым в подвале, аналогична проснувшемуся вулкану, извергающему драгоценную лаву, под которой погибают колхозные романы.

В подтексте «Адама и Евы» спрятано много культурно значимых имен и адресов, которые текст отражает в «испорченном» виде. Реконструкция испорченной книги (текста культуры) – процесс, объединяющий затекстового читателя с читателем изображенным (Маркизовым). Дешифровка предполагает творческое соавторство и трансформацию исходного текста. Роль Маркизова – не только читательская, но и авторская маска. Текст Маркизова – автопародийный аналог пьесы, «рецепт», описывающий процесс сотворения «Адама и Евы» (ср. с пьесой Дымогацкого как рецептом и уменьшенной моделью «Багрового острова»). Этот текст подобен котлу, в котором перемешаны образы старых и новых текстов, поставленных в ситуацию соперничества. Маркизов до катастрофы – запойный читатель, выгнанный из профсоюза; Маркизов после катастрофы – повар, разучивающий новые слова, значения которых ему поясняет профессор. Он наследует разные ценности: неизвестную книжку, валюту своего литературного и любовного конкурента Пончика и петуха со сломанной ногой. Последний отсылает к первому булгаковскому рассказу врачебного цикла, то есть является аналогом цитаты, адресованной читательской памяти. Петух у Булгакова – символ памяти, которая переходит к Маркизову по наследству. Однако главная драгоценность – Ева – остается с Ефросимовым.

Еще одним – вещным – аналогом текста является шатер, сделанный из того, что попало под руку; в шатре сидит Маркизов – своего рода *инструкция* (ср. с инструкцией первого эпитафа), ориентирующая читателя «Адама и Евы» в тех источниках, которые открываются ему в ходе чтения. Если Маркизов работает с двумя источниками, «собирая» из них собственный текст, то для читателя текст пьесы является палимпсестом, в котором он должен «проявить» нижний слой, представляющий собой собрание старых книг. Это и есть то культурное наследие, которое автор завещает своему читателю и которое открывается как «подвал» текста

(подтекст), или как пространство памяти – сундука с сокровищами, которые надо присвоить (как Маркизов «присваивает» найденную книжку своим соавторством).

Память культуры актуализирована в «Адаме и Еве» как испорченная память профессора Ефросимова, жалующегося на то, что он стал забывать простые слова. Речь профессора – речь замещающая, невротическая, из которой надо уметь выгащить ее причину (травму). Подобно невротической речи устроен и текст «Адама и Евы», автор которого подобен Ефросимову. Герои пьесы то и дело задаются вопросом «Что это значит?», тем самым переадресуя тот же вопрос читателю. «Адам и Ева» – текст, насыщенный криптофигурами, требующими расшифровки. С одной стороны, автор пародирует здесь современные ему сюжетные схемы, с другой стороны, актуализирует в читательском восприятии *другой* литературный фон, составленный из *старой* литературы. Этот фон представлен в разбитых, подлежащих реконструкции формах и проявляется на поверхности текста так, как в невротическом симптоме (сновидении) проявляется его скрытая причина. Задача читателя – проявить сокрытое, так чтобы фон вытеснил фигуры первого плана.

Текст «Адама и Евы» устроен как *литературный пасьянс*. Персонажи пьесы – знаки, замещающие различные *литературные фигуры*, которые являются «брежушими» видениями читателя, спровоцированными «сценарием». Каждый персонаж «Адама и Евы» – реализованный литературными средствами *наплыв* (кинематографический знак воспоминания), который должен *уловить* и *разложить* читатель, подобно тому как профессор *разложил солнечный газ*. Если в явном плане солнечный газ – яд газовой атаки, то в подтекстном плане яд – «химический» знак культурной памяти. Текст пьесы подобен письму в бутылке (размытые места маркированы многоточиями и пропусками слов в речи Ефросимова). Этот текст полон умолчаний и тем самым аналогичен испорченному документу или – на уровне автометаописания – испорченной книге, которую находит Маркизов.

«Модулями» культурной памяти здесь являются птицы и собаки, ассоциативно отсылающие к литературным подтекстам. Чтение «Адама и Евы» – повод вспомнить их, что равносильно возвращению в первоначальный рай письма, из которого когда-то были изгнаны Адам (писатель) и Ева (читательница). Коммунальная квартира – модель культуры, в которой в результате «уплотнения» встречаются «старые» и «новые» жильцы (авторы). Поселившейся в этой квартире Еве предстоит выбрать *своего* Адама (автора, которого она полюбит).

Во втором разделе «Завещание автора читателю в романе “Мастер и Маргарита”» оптическая перспектива романа актуализируется как перспектива поиска слова, адресованного читателю ушедшим автором. Роман рассматривается как *открытая структура* (как ее объясняет У. Эко), улавливающая и отражающая автора и читателя в зеркале текста и предписывающая им определенные обязательства по отношению друг к

другу. Автором завещан читателю некий дар, подобный выигрышной облигации, подброшенной мастеру, или взятке, данной Босому за прописку иностранного артиста. Этот дар – слово, в котором утаено сообщение, адресованное лично ему. Искомое сообщение *не прописано* окончательно в текстовой ткани и предполагают поиск того, что недосказано автором. «Завещательная» сторона текста обеспечивает незавершенность структуры¹⁰ и встречающую инициативу и состязательность «наследников» (читателей)¹¹. Восстановить непрописанные звенья подразумеваемого сюжета помогают цепочки подобий, если их выстроить иерархически. Опираясь цепочками явных подобий, читатель проявляет подобию скрытые и *прописывает* недостающие звенья своего романа с идеальным (ушедшим) автором.

В ершалаимском романе таким утаенным завещанием являются слова, сказанные перед смертью Иешуа; адресатом этого устного послания Пилат считает себя. Слово Иешуа (и сам Иешуа) – утраченный текст, восстановить который прокуратор не в силах: сделать это можно только воскресив казненного и договорив с ним лично. Ситуация личного разговора с ушедшим в другое измерение автором слова проецируется на читателя, которому завещается воскрешение автора. Посредником в выяснении отношений между казненным философом и Пилатом являются в ершалаимском романе ученик Иешуа Левий Матвей и Афраний, роль которого – роль совести Пилата. Афраний – персонаж-вестник, один из тех двуликих и двусмысленных ассистентов, которые составляют «теневую» группу (ср. с Ивановым, Кири-Куки и Херувимом) и являются авторскими «агентами» в мире персонажей.

Главным событием «Мастера и Маргариты» становится событие сотворения и рецепции текста (устного или письменного). В концентрической системе романа сфокусированы три текста: хартия Левия Матвея, роман мастера и московский роман (геральдическая конструкция). Эти тексты подобны. Московский роман для затекстового читателя должен стать тем же откровением, каким роман о жестоком прокураторе Иудеи явился Ивану, а хартия Левия Матвея – Пилату. Читатель «Мастера и Маргариты», подобно Пилату и Ивану, попадает в зависимость от слова и жаждет встречи со *своим* автором, которого ему предстоит «извлечь» из сновидческой реальности текста. Этот искомый автор – тот, кто сочинил роман о другом мастере, который, в свою очередь, сочинил роман об Иешуа – присутствует в ткани романа, отсутствуя на этом свете. Лабиринтообразная структура романа – структура памяти; автор как центр этого лабиринта подобен мастеру и Иешуа. Воскрешение автора моделируется структурой романа как выяснение

¹⁰ Идея ритуальной незавершенности актуальна для обрядов календарного и жизненного циклов, с которыми связывается символика продолжения жизни. В контексте булгаковского творчества продолжение жизни – продолжение текста, который имеет начало, но не имеет конца.

¹¹ Ср. со «Скупым рыцарем», где интрига напрямую связана со смертью барона и переходом состояния к Альберу. Мотив состязания за наследство актуализируется в связи со смертью Берлиоза, за которой последовали попытки занять комнату покойного.

того, что он сказал перед смертью. Задача читателя – распутать лабиринт романа и – на основании метаописательных данных, которыми оснащен текст (ср. с ключами), – выявить закономерности, которыми обусловлен процесс его развертывания. При этом текст интересует нас не столько как уже готовая, сложившаяся, сколько как складывающаяся в сознании пишущего (некоего подразумеваемого автором литератора-инкогнито) и подлежащая реконструкции со стороны читателя система смысловых сцеплений, выстроенных по отношению к центру оптической перспективы, совмещающему позицию автора и позицию читателя, которым завещано встретиться и договорить.

Слово Иешуа возвращается Пилату замещенным словом его «соавторов», которыми являются Левий Матвей и Афраний. Подобным образом утраченный роман мастера замещен романом неизвестного автора, подражающего мастеру (московский роман). Структура такого замещения – структура палимпсеста.

Культурная память актуализируется в булгаковском романе как кровное родство; функцию памяти выполняют заимствованные предметы, переходящие из романа в роман (ср. с цитатами). Проявить память культуры – значит проявить связь, существующую между входящими в роман текстами и размыкающую роман в текст культуры. Кульминацией такого проявления внутри романа является бал, который открывается Маргарите как превращенная форма ее памяти и который отменяет смерть как силу, которая безжалостна к плоти, но зачастую бессильна перед словом.

Мир романа рассматривается нами как мир литературной пародии, понимаемой в сакральном смысле – как подражание известным источникам.

Особое внимание уделяется в этом разделе сновидениям. Как сновидческая нами актуализируется вся реальность романа в том виде, в каком она открывается для затекстового читателя. Изображенные сновидения – метатропы, удваивающие художественную структуру, тексты в тексте. Помимо объявленных сновидений, в «Мастере и Маргарите» есть сновидения неявные (бал, сеанс черной магии). Автор и читатель в романе – соучастники творческого процесса, структурированного как сновидческое событие. Перед нами зеркальный сюжет, задающий обратный порядок чтения, при котором следствие (московский роман) предшествует причине (ершалаимскому роману). Упомянутое в романе *пятое измерение* – измерение творческой фантазии, структурированное с помощью сновидческого кода. Сновидческое пространство романа – пространство встречи автора и читателя, пространство письма, над которым не властно время. Это *вечный дом*, который сохраняет своих обитателей такими, какими их создал писарь. Пространство письма заставляет своих обитателей играть одну и ту же роль несколько дольше, чем это возможно на реальной сцене и в реальной жизни. Вверенное слову, бытие оборачивается бессмертием, но и вечным наказанием. Слово, письмо должно обновляться; необходима ревизия рукописей.

Сон Никанора Ивановича рассматривается в контексте романа как

сеанс «разоблачения» читателя (элемент метаописания). Подобно тому, как для Маргариты бал становится зеркалом ее собственной истории, читателю «Мастера и Маргариты» в сне Босого дается превращенный образ его усилий по раскрытию завещанных ему ценностей.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, формулируются выводы.

Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях автора:

Монография

1. Иваньшина, Е. А. *Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова* / Е. А. Иваньшина. – Воронеж: Изд-во «Научная книга», 2010. – 428 с.

Публикации в рецензируемых научных журналах и изданиях, входящих в Перечень ВАК Министерства образования РФ

2. Иваньшина, Е. А. Национальное и профессиональное как семиотическая проблема в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: О смысле ритмических повторов / Е. А. Иваньшина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2004. – № 1. – С. 17–24.
3. Иваньшина, Е. А. Чеховская «Чайка» в зеркале булгаковских пародий / Е. А. Иваньшина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2005. – № 1. – С. 54–56.
4. Иваньшина, Е. А. Язык описания судьбы в тексте М. Булгакова / Е. А. Иваньшина // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2008. – Вып. 12 (68). – С. 248–253.
5. Иваньшина, Е. А. Оптические мотивы в повести М. А. Булгакова «Роковые яйца»: текст и интертекст / Е. А. Иваньшина // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Серия Филология. – 2009. – № 2 (26). – С. 53–64.
6. Иваньшина, Е. А. Оптический код М. Булгакова: к проблеме поэтического языка / Е. А. Иваньшина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия: Филологические науки. – 2009. – № 5 (39). – С. 115–119.
7. Иваньшина, Е. А. Об испорченном тексте в структуре пьесы М. Булгакова «Багровый остров»: к проблеме перевода / Е. А. Иваньшина // Сибирский филологический журнал. – 2009. – № 2. – С. 101–108.

8. Иваньшина, Е. А. Театр одного актера: Об авторских масках М. А. Булгакова / Е. А. Иваньшина // Вестник ВГУ. Серия Филология. Журналистика. – 2009. – №1 – С. 46–53.
9. Иваньшина, Е. А. Голубая чашка Марии-Антуанетты: Об образе традиции в структуре булгаковского текста / Е. А. Иваньшина // Вестник Удмуртского государственного университета. Серия: История и филология. – 2009. – Вып. 2. – С. 22–34.
10. Иваньшина, Е. А. Традиции святочного карнавала в поэтике М. А. Булгакова («Зойкина квартира», «Собачье сердце») / Е. А. Иваньшина // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Научный журнал. Серия Филология. – 2010. – № 1 (Том 1). – С. 34–44.

Работы, опубликованные в других изданиях

11. Иваньшина, Е. А. «Жажда орешка». Мандельштамовские метафоры в зеркале «Мастера и Маргариты» / Е. А. Иваньшина // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Вып. 11. – Воронеж: ВГУ, 1998. – С. 136–145.
12. Иваньшина, Е. А. О булгаковских переводах двух пушкинских сюжетов / Е. А. Иваньшина // Акценты. Новое в литературоведении и журналистике. Альманах. – Воронеж: ВГУ, 1999. – № 1–2 (12–13). – С. 85–88.
13. Иваньшина, Е. А. Прогулка по пятому измерению с известным профессором / Е. А. Иваньшина // Художественный язык литературы 20-х годов XX века : межвуз. сб. науч. ст. – Самара: Изд-во «Самарский ун-т», 2001. – С. 70–78.
14. Иваньшина, Е. А. Волшебный фонарь Михаила Булгакова / Е. А. Иваньшина // Булгаков М. А. Волшебный фонарь. Записки. Повести. Рассказы. Фельетоны. Письма. – Воронеж: Изд-во им. Е. А. Болховитинова, 2001. – С. 3–24.
15. Иваньшина, Е. А. Семантика заколдованного места в пьесе М. А. Булгакова «Адам и Ева» (к вопросу о гоголевской традиции в творчестве Михаила Булгакова) / Е. А. Иваньшина // Эйхенбаумовские чтения: материалы международной конференции. – Воронеж: ВГПУ, 2003. – Вып. 4. – С. 173–180.
16. Иваньшина, Е. А. Письмо в бутылке, или проблема реконструкции памяти в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева» / Е. А. Иваньшина // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 19. – Воронеж: ВГУ, 2003. – С. 140–152.
17. Иваньшина, Е. А. Литературный карнавал в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева» / Е. А. Иваньшина // Филологический вестник Ростовского государственного университета. – Ростов н/Д: РГУ, 2003. – № 2 (18). – С. 13–19.

- 18.Иваньшина, Е. А. Оптическая перспектива романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. А. Иваньшина // Пушкинские чтения – 2005. Материалы X международной научной конференции : сб. науч. ст. – СПб.: САГА, 2005. – С. 115–120.
- 19.Иваньшина, Е. А. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» как петербургский текст / Е. А. Иваньшина // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2005) : сб. науч. тр. – СПб.: Изд-во «Петербургский институт печати», 2006. – С. 177–185.
- 20.Иваньшина, Е. А. Проблема поэтического языка в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. А. Иваньшина // Кормановские чтения : материалы Межвуз. конф. – Ижевск: УдГУ, 2006. – С. 205–216.
- 21.Иваньшина, Е. А. Границы творчества и их преодоление в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Е. А. Иваньшина // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках [Граница и опыт границы в художественных языках. Вып 4]. – Самара: Изд-во «Самарский ун-т», 2006. – С. 348–359.
- 22.Иваньшина, Е. А. Разоблачение *истории* в «Мастере и Маргарите» / Е. А. Иваньшина // Литература в диалоге культур – 4 : материалы междунар. науч. конф. – Ростов н/Д: РГУ, 2006. – С. 153–156.
- 23.Иваньшина, Е. А. Доказательства против веры: к проблеме точки зрения в «Мастере и Маргарите» / Е. А. Иваньшина // Проблемы современной филологии в вузовском образовании : материалы Междунар. научно-практ. конф. – Ижевск: УдГУ, 2006. – С. 220–227.
- 24.Иваньшина, Е. А. Как сделан роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: к вопросу о соотношении текста и кодов / Е. А. Иваньшина // Концептуальные проблемы литературы: типология и синкретизм жанров : сб. науч. тр. – Ростов н/Д.: ИПО ПИ ЮФУ, 2007. – С. 97–103.
- 25.Иваньшина, Е. А. Соблазненный читатель, или Контрамарки Михаила Булгакова / Е. А. Иваньшина // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания: Вып. 26. – Воронеж: ВГУ, 2007. – С. 165–182.
- 26.Иваньшина, Е. А. Генеалогия «Багрового острова»: о телескопическом сюжете булгаковской пьесы / Е. А. Иваньшина // Литература в диалоге культур – 5 : материалы междунар. науч. конф. – Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2007. – С. 91–94.
- 27.Иваньшина, Е. А. Поэтология вулкана (подтексты пьесы М. Булгакова «Багровый остров») / Е. А. Иваньшина // Античность и христианство в литературах России и Запада : материалы междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура VII». – Владимир: ВГПУ, 2008. – С. 246–253.
- 28.Иваньшина, Е. А. Рациональное и эмоциональное в пьесе М. А. Булгакова «Багровый остров» / Е. А. Иваньшина // Рациональное и эмоциональное в русской литературе и фольклоре : материалы IV

- междунар. науч. конф. – Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008. – С. 258–266.
- 29.Иваньшина, Е. А. Орнитофания Михаила Булгакова / Е. А. Иваньшина // Коды русской классики: «провинциальное» как смысл, ценность и код : материалы II Междунар. научно-практ. конф. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2003. – С. 227–234.
 - 30.Иваньшина, Е. А. Дело о ревизорах: К вопросу о «соблазне классики» у М. Булгакова / Е. А. Иваньшина // Кормановские чтения : статьи и материалы Межвуз. науч. конф. – Ижевск: УдГУ, 2008. – Вып. 7. – С. 234–244.
 - 31.Иваньшина, Е. А. Петербургский текст в повести М. Булгакова «Роковые яйца» / Е. А. Иваньшина // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2007) : сб. науч. тр. – СПб.: СПГУТД, 2008. – С. 195–203.
 - 32.Иваньшина, Е. А. В фокусе «Зойкиной квартиры»: об оптических подтекстах булгаковской пьесы / Е. А. Иваньшина // Литература в диалоге культур – 6 : материалы междунар. науч. конф. – Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2008. – С. 87–89.
 - 33.Иваньшина, Е. А. Фокус с домоуправом: К проблеме смыслового монтажа в тексте М. Булгакова / Е. А. Иваньшина // Эйхенбаумовские чтения – 6 : материалы юбилейной науч. конф. – Воронеж: ВГПУ, 2007. – С. 192–199.
 - 34.Иваньшина, Е. А. Воплощение судьбы в сюжете М. Булгакова / Е. А. Иваньшина // Материалы докладов Международной научно-практической конференции «Вторые Севастопольские Кирилло-Медфодиевские чтения». – Севастополь: Рибэст, 2008. – С. 315–323.
 - 35.Иваньшина, Е. А. Оптический сюжет «Зойкиной квартиры» М. Булгакова и Петербургский текст / Е. А. Иваньшина // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2008) : в 2 ч. Ч. 2 : Литературоведение : сб. науч. тр. – СПб.: СПГУТД, 2009. – С. 153–158.
 - 36.Иваньшина, Е. А. Облачение Венеры: о dress-коде в «Зойкиной квартире» М. Булгакова / Е. А. Иваньшина // Кормановские чтения : статьи и материалы Межвуз. науч. конф. – Ижевск: УдГУ, 2009. – Вып. 8. – С. 203–216.
 - 37.Иваньшина, Е. А. Преображение слова: о соотношении текста, метатекста и подтекста у М. Булгакова / Е. А. Иваньшина // Пушкинские чтения – 2009: Стиль и традиции художественной речи : материалы XIV международной науч. конф. – СПб.: САГА, 2009. – С. 267–273.
 - 38.Иваньшина, Е. А. Восток и Запад в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира» / Е. А. Иваньшина // Восток – Запад в пространстве русской литературы и фольклора : материалы Третьей Международной науч. конф. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2009. – С. 348–354.
 - 39.Иваньшина, Е. А. О карнавальных формах в поэтике М. А. Булгакова / Е. А. Иваньшина // Аспекты литературной антропологии и

- характерологии. – Воронеж: Воронежский государственный университет; Издательский дом Алейниковых, 2009. – С. 237–256.
- 40.Иваньшина, Е. А. Архаические корни «Зойкиной квартиры» М. Булгакова / Е. А. Иваньшина // Текст и контекст: лингвистический, литературоведческий и методический аспекты. Т. II: текст и контекст в литературоведении. – Москва: МГПУ; Ярославль: Ремдер, 2009. – С. 177–181.
- 41.Иваньшина, Е. А. Зеркало – платье – тело – слово: О смыслопорождающих механизмах «Зойкиной квартиры» М. Булгакова / Е. А. Иваньшина // Поэтика художественного текста : материалы II Междунар. заоч. науч. конф. – Борисоглебск: БГПИ, 2009. – С. 38–45.
- 42.Иваньшина, Е. А. О чеховском подтексте в драматургии М. Булгакова / Е. А. Иваньшина // А. П. Чехов и мировая культура: К 150-летию со дня рождения писателя : сб. материалов Междунар. науч. конф. – Ростов н/Д: НМЦ «Логос», 2009. – С. 61–70.
- 43.Иваньшина, Е. А. Carnavala@net: о «преображенской» специфике «Собачьего сердца» / Е. А. Иваньшина // Кормановские чтения : статьи и материалы Межвуз. науч. конф. – Ижевск: УдГУ, 2010. – Вып. 9. – С. 300–312.
- 44.Иваньшина, Е. А. Семантика перехода и замещений в пьесе М. Булгакова «Александр Пушкин» / Е. А. Иваньшина // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения – 2009): в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение : сб. науч. тр. – СПб.: СПГУТД, 2010. – С. 152–164.
- 45.Иваньшина, Е. А. О возможных контекстах повести М. А. Булгакова «Роковые яйца» / Е. А. Иваньшина // Творчество М. А. Булгакова в мировом культурном контексте : сб. науч. статей по материалам I и II научно-практич. семинаров (11 апреля 2007 г. и 10 апреля 2008 г.). – М.: МГПУ; Ярославль: Ремдер, 2010. – С. 25–35.
- 46.Иваньшина, Е. А. Об особенностях булгаковской оптики / Е. А. Иваньшина // Творчество М. А. Булгакова в мировом культурном контексте : сб. науч. статей по материалам I и II научно-практических семинаров (11 апреля 2007 г. и 10 апреля 2008 г.). – М.: МГПУ; Ярославль: Ремдер, 2010. – С. 85–90.

Подписано в печать 20.09.2010. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Печать трафаретная. Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 2,44 Уч.-изд. л. 2,27.
Заказ 194. Тираж 120 экз.

Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования
«Воронежский государственный педагогический университет».
Отпечатано в типографии университета.
394043, г. Воронеж, ул. Ленина, 86. Тел. (4732) 55-58-32, 55-61-83.

10 =